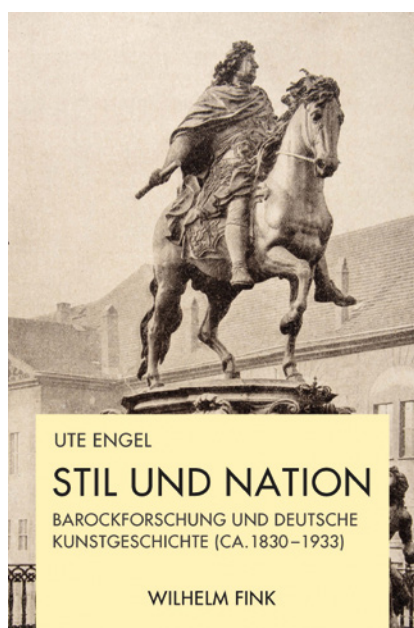


Ute Engel

Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte (ca. 1830–1933)

Émilie Oléron Evans



München : Fink, 2016, 798 pages

« Nous avons été les premiers à employer le terme, mais nous avons aussi été les premiers à en embrouiller le sens », écrit Wolfgang Stechow en 1946 à propos de l'histoire de l'art baroque en Allemagne.¹ C'est cet écheveau que se propose de démêler l'ouvrage d'Ute Engel, qui étudie les liens dans la longue durée entre historiographie de l'art et sentiment national. L'objet n'est donc pas de résoudre la polysémie du terme « baroque » qui est cause de sa réputation de « Babel conceptuel »,² mais bien de reconstituer, à partir d'une analyse des discours apparentée au *Geschichte – Kunst – Nation* de Marcus Müller,³ les étapes de formation d'un récit-cadre (*Meistererzählung*) artistique, celui qui pose le baroque comme référent culturel de la Nation. Dans la succession des travaux de langue allemande de la période considérée, globalement de Jacob Burckhardt à Wilhelm Pinder, le baroque passe du rôle de contrepoint aux normes classiques ou à l'idéal de la Renaissance, et du statut de mouvement européen, symptôme d'un déclin artistique global, à celui de symbole glorieux – avec le gothique, dont il serait d'ailleurs le prolongement – d'un *Volkscharakter* allemand.

Engel montre comment cette évolution sémantique fait écho à la professionnalisation de l'histoire de l'art et au développement de méthodologies propres à la discipline. Elle identifie les moments où émergent un lexique et une typologie aujourd'hui familiers pour parler du baroque, et où s'effectuent les basculements dans la hiérarchie des aires artistiques, de l'Italie et la France vers les pays de langue allemande. Les manuels ou *Handbücher* sont l'espace privilégié d'une telle re-sémantisation au cours du XIX^e siècle. Ceux de Franz Kugler, Jacob Burckhardt, puis Wilhelm Lübke, par exemple, popularisent le vocabulaire du drame, de l'introspection, de l'agitation pour décrire le baroque, et développent l'idée d'un transfert de l'Italie aux pays de langue allemande, où auraient été canalisées les effusions désordonnées de ce nouveau style, anobli et assagi par exemple dans la statue équestre du Prince-électeur Frédéric Guillaume par Andreas Schlüter.

Au centre du faisceau d'interprétations du baroque, Engel place les travaux de Heinrich Wölfflin, Alois Riegl et August Schmarsow, présentés comme certains des

pilliers les plus importants de l'établissement de l'histoire de l'art et de l'architecture comme discipline. Ainsi, *Barock und Rokoko* (1897) de Schmarsow est un terrain d'expérimentation pour l'idée d'une architecture configuratrice d'espace, qu'il base sur la théorie de l'*Einführung* ; dans ce cadre, l'esprit du baroque est comme un élan vers l'infini, symbolisé par la formule : « la beauté est force ».⁴

Engel considère que l'étude des travaux de Schmarsow permet de comprendre à la fois l'histoire définitionnelle du baroque et la généalogie intellectuelle de l'histoire de l'architecture de langue allemande (Schmarsow fut notamment le professeur de Wilhelm Pinder, qui lui-même a formé Nikolaus Pevsner). *Stil und Nation* contribue ainsi à une épistémologie réflexive du baroque en mettant au jour des enjeux idéologiques liés à la diffusion d'un concept protéiforme et à la monumentalisation des productions qui s'en sont inspirées. Cette étude méticuleuse a le grand mérite de nuancer la portée de certains jugements, et d'en mettre d'autres en lumière : outre la place accordée à Schmarsow, on voit que la caractérisation du baroque par Burckhardt est plus ambiguë que la postérité ne l'a laissé entendre, et que le statut de pionnier traditionnellement attribué à Cornelius Gurlitt pour la monographie qu'il publie en 1889 tient beaucoup au fait qu'il présente ses recherches comme l'accomplissement d'une mission d'importance nationale. Tout en rappelant qu'il est bon de faire preuve de prudence quand on cherche à reconstituer les positions politiques d'un historien de l'art, Engel montre clairement l'importance croissante, dans le succès d'une carrière universitaire dans l'Empire allemand, de l'aptitude à s'insérer dans un discours culturel patriotique.

Au début du XX^e siècle, le volume que Pinder publie sur le sujet dans la série de vulgarisation des *Blaue Bücher* en 1912 ancre le baroque allemand dans la mémoire culturelle et consacre un lien fort entre style et nation : reprenant le concept de *Raumgefühl* (sens de l'espace) défini par Schmarsow, Pinder postule un sens de l'espace essentiellement allemand, de l'ordre du rêve et de la mystique. Les arts plastiques rejoignent alors la littérature, la musique et la poésie baroques dans le canon national, au rang d'építome de la culture allemande. Ce discours historique populaire provoquant l'émotion est doublé à la même époque d'un discours scientifique visant à déterminer des principes fondamentaux, que Wölfflin par exemple identifie dans le classique et le baroque sur le plan formel, mais aussi comme différentes expressions de caractères nationaux.⁵ Son interprétation consolide la germanisation du baroque, et la Première Guerre mondiale va cristalliser cette radicalisation de la conscience nationale. L'antithèse entre germanique et roman, exacerbée côté français chez Émile Mâle, provoque Outre-Rhin les réactions que l'on connaît : un repli sur l'idée de *Volksgeist* et une accentuation de la spécificité allemande, culminant dans l'approche psychologisante et essentialiste de l'histoire de l'art pratiquée dans les années 1930.⁶ Même le rococo allemand dépasse le style français dont il était considéré comme l'écho, et se voit réinterprété comme la culmination d'un mouvement dialectique, dont l'apothéose se réalise à la basilique de Vierzehnheiligen.

Du fait de la caractérisation du baroque comme art de l'immersion contemplative, le discours sur les œuvres et les artistes allemands est de plus en plus chargé de pathos et de spiritualité, mais aussi de connotations qui, de raciales, deviennent racistes.

L'étude des constantes allemandes devient un devoir patriotique, et le récit du baroque, tel qu'il est canonisé au seuil de la période nazie, est celui d'une victoire contre l'adversité : après la Guerre de Trente ans, l'art aurait atteint de nouveaux sommets dans les États allemands, ce qui place l'Allemagne au-dessus des autres cultures européennes. Le discours historiographique sensibilise à l'existence d'un « voir » allemand, d'un univers visuel auquel la nation pourrait s'identifier, et qui serait à ériger en modèle à l'horizon des productions artistiques contemporaines.

Hubert Locher avait déjà décrit l'effet produit par les pages d'illustrations des premiers grands manuels d'histoire de l'art allemand comme « la construction synoptique de l'image d'un style ».⁷ De même, l'œuvre-somme d'Ute Engel offre une double entrée dans l'histoire de l'art allemande et démontre que, dans l'entreprise intellectuelle collective qu'est l'écriture d'un discours sur l'art, le baroque, art total et synthèse de l'esprit allemand, est à la fois un outil d'interprétation et de formulation d'un récit national.

- 1 Wolfgang Stechow, « Definitions of the Baroque in the Visual Arts », dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 5, 1946, p. 109-115, ici p. 110 (traduction E. Oléron Evans).
- 2 Walter Moser, « Barock », dans Karlheinz Barck (éd.), *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 1, Stuttgart/Weimar : Metzler, 2000, p. 578-618, ici p. 585.
- 3 Marcus Müller, *Geschichte-Kunst-Nation. Die sprachliche Konstituierung einer « deutschen » Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht*, Berlin : De Gruyter, 2007.
- 4 August Schmarsow, *Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, Leipzig : Hirzel, 1897, p. 157.
- 5 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich : Bruckmann, 1915.
- 6 Voir Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2012.
- 7 Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, 2^e édition, Munich : Fink, 2010, p. 275.